Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1992)

Heft: 33: Collaborations Rosemarie Trockel & Christopher Wool

Artikel: Cumulus aus Europa : bin ich jetzt sentimental? = am i now getting senimental?

Autor: Dercon, Chris / Heibert, Frank / Resch, Robin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681108

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CUMULUS

Aus Europa

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENKWÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH – ALS JEWEILS GANZ EIGENE DARSTELLUNG EINER BERUFSMÄSSIGEN AUSEINANDERSETZUNG.

In diesem Heft äussern sich CHRIS DERCON, Leiter der Witte-de-With-Ausstellungshalle für Gegenwartskunst in Rotterdam, und DAVID LEVI STRAUSS als freier Autor und Kritiker aus San Francisco.

Bin ich jetzt sentimental?

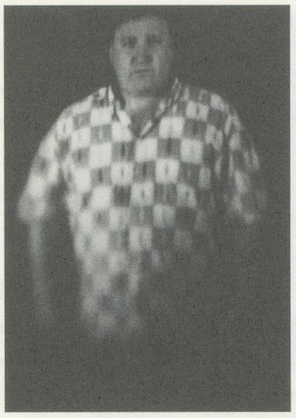
CHRIS DERCON

Die Werbung des Sentiments

In der Nacht vom 11. auf den 12. Juni starb in Paris der Filmkritiker Serge Daney in ziemlich jungen Jahren, an Aids. Er hatte sich mit dem Verlust des Films auseinandergesetzt, oder, wie er es einmal ausdrückte, ihn störte der Verlust der Moral hinter den Filmbildern.

Der Film, so «Monsieur Serge Daney» (wie Godard ihn nannte), ist der Werbung zum Opfer gefallen, der Kultur des Visuellen, der Hysterie des Sichtbaren. Die Dunkelheit des Kinos hat gegen das Scheinwerferlicht verloren, in dem grosse Kulturereignisse und Monumente schwelgen. Serge Daney wollte über Kunst schreiben, wo andere über Kultur reden wollten. Ich wusste, wenn Daney über Filme diskutierte, meinte er eigentlich die Bilder in allen Kunstformen, und deshalb war er ein Freund für mich.

Daneys mahnende Worte fallen mir jedesmal ein, wenn Kunstwerke sich dem Einflussbereich der Werbung nähern – jetzt muss ich aufpassen, was ich sage, denn bei meinem Job betrifft mich das genauso – und wenn visuelle Effekte und Werbejargon den Raum an sich reissen, der eigentlich den Kunst-



werken zusteht. «Die Werbung», schrieb Daney, «interessiert sich nur für das Beispielhafte, für Erfahrungswerte und Belege.» Für Daney war allein eine Begegnung ein wahres Bild. Wahre Bilder helfen uns, daran zu denken, dass wir nicht allein auf der Welt sind.

Das fiel mir ein, als ich die Documenta IX besuchte – der Werbung wurde immer noch mit ungebrochener Begeisterung gehuldigt –, als ich zögernd die dunklen Räume betrat, wo Gary Hill und Bill Viola ihre flimmernden Videobilder menschlicher Gestalten zeigten. Es sah aus, als betrauerten die Figuren dieser Bilder Daneys Tod, der vor kurzem noch ihre Schöpfer gelobt hatte für «ihre hartnäckige gute Laune, ihre fröhliche Ungebundenheit, ihren Verzicht auf Pathos, ihre Unabhängigkeit von öffentlicher Anerkennung».

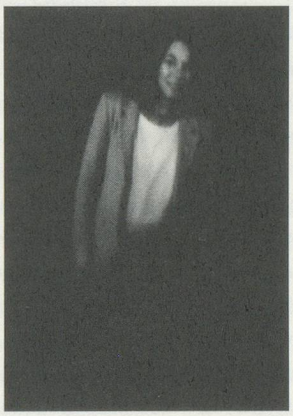
Die Installationen von Hill und Viola wirkten wie Leichenhallen, in denen auch die Belanglosigkeit und Unsäglichkeit der benachbarten Kunstwerke betrauert wurden – dort sorgte das Übermass an Licht für den Verlust der Bilder, nicht nur das gleissende Sonnenlicht jenes Tages, sondern auch das Licht der *Publicity*, dem Daneys geliebter Film unterlegen ist.

Bei einem Gespräch vor ein paar Jahren hatte Daney es bereits vorausgesehen: Es liegt an der Werbung, wenn es irgendwann vollkommen egal ist, ob man dem Kunstwerk noch gerecht wird. Es kommt im wesentlichen darauf an, ja oder nein zu einem Werk zu sagen. Aber im Dunkeln ja oder nein zu sagen… das ist ziemlich sinnlos geworden, man tut es besser offiziell, an exponierter Stelle. Das heisst im Endeffekt, wir gehen von der heimlichen Projektion, dem dunklen Raum, der *camera obscura* und der Gesellschaft, die noch eine obskure, eine Massengesellschaft ist, über zum Messbaren, zum Sichtbaren, zu einer Gesellschaft des Lichts und des einzelnen, zu einer individualisierten Gesellschaft, in der alles sichtbar ist. Es gibt nichts Sichtbareres als eine Warteschlange am Eingang einer grossen Ausstellung… Und was die Ausstellung betrifft, stellt sich die Frage nach ihrem Traum, ihrem Wunsch längst nicht mehr. Aus diesem Grunde haben die grossen Ausstellungen ihre Bedeutung verloren. Man hat nur noch das Gefühl, wie bei einer demokratischen Wahl abgestimmt zu haben und zu sagen: «Ich hab's gesehen, aber frag mich nicht danach, ich verstehe nicht soviel davon wie die Experten.»

Die Documenta IX wird nicht nur als eine Ausstellung des Experten Jan Hoet in die Geschichte eingehen, sondern auch als eine Ausstellung der Werbung. Das liegt nicht allein an den beteiligten, sondern auch an all den anderen «Experten». Aus den Verlautbarungen einiger «Experten» kurz nach der Eröffnung, die die Mittel der Werbung benutzten, um bekanntzugeben, sie könnten besser als Jan Hoet «installieren», oder, mit anderen Worten, Kunstwerke angeberischer präsentieren, spricht die gleiche Verachtung für Kunst und Künstler wie aus Hoets Statement in *Galeries Magazine*: «Insbesondere befürchte ich, dass im Falle eines Scheiterns die Opfer letztlich die Künstler sein werden.» Wessen Opfer denn? Opfer ihrer selbst, der Kritik, des Marktes? Oder Opfer solcher Werbung?

Das Sentiment der Werbung

Offenbar führte die Vorbesichtigung der Documenta IX (heutzutage findet die Vorbesichtigung immer früher statt, ein Symptom, das man mit einem anderen Leiden unserer Kultur in eine Reihe stellen kann, nämlich der «vorauseilenden Erinnerung») zu ungeordneten hysterischen Ausbrüchen von seiten aller möglicher Experten, Händler und Werbeleute. Einige von ihnen waren Tage im voraus nach Kassel aufgebrochen, nur um «sehen» zu können – als stünde den Hunderttausenden

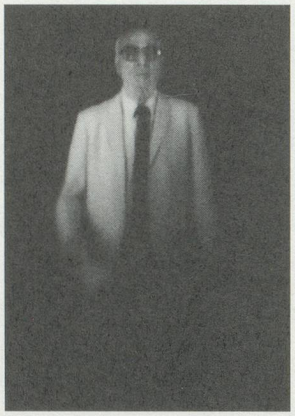


GARY HILL, TALL SHIPS, 1992, video installation, Documenta IX. (PHOTOS: MARK B. MCLOUGHLIN)

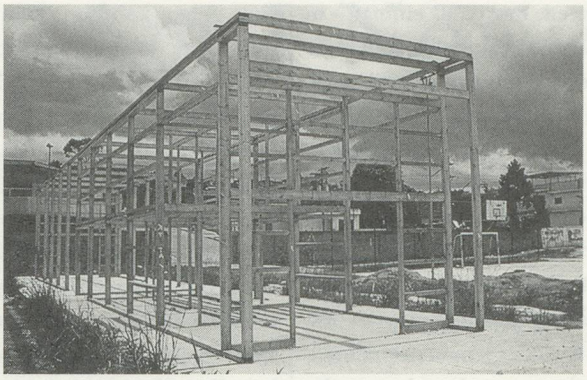
von Besuchern, die nach ihnen erwartet wurden, diese Möglichkeit nicht mehr offen. Ich empfehle allen Künstlern – und einige unter ihnen tun das auch schon –, sie sollten sich darum bemühen, ihre Arbeiten mit solch enthusiastischen Wogen der Erwartung in Einklang zu bringen.

Es gibt keine bessere Metapher für die Archäologie des Bildes und die Archäologie der Rede – kurz, für die Archäologie der Kunst-Ausstellung, wenn man bei einer Kunstausstellung das Reden über die Kunst als Verlängerung des Anschauens von Kunst betrachtet – als die schwarzen Räume von Gary Hill und Bill Viola, in denen anonyme Schemen von Menschengestalten sich mal finster erhoben, mal wieder entschwanden, während die nervösen Stimmen anonymer Betrachter, die im Dunkeln festsassen, widerhallten. Der gleiche archäologische Ton herrschte im Treppenhaus und den kleinen Zimmern des Zwehrenturms, wo die exotischen Schönheiten von Paul Gauguin, das SELBSTPORTRÄT MIT BLUMENHUT von James Ensor und MARATS TOD von Jacques-Louis David aufrecht wie Wachsoldaten hinter Glas standen. Einen Augenblick lang erschien DIE NASE von Alberto Giacometti wie eine Träne, die aus dem daneben hängenden Gemälde von René Daniels getropft war. Werde ich jetzt sentimental?

Gut, dann seien wir doch mal sentimental. Das ist immerhin eine beschreib- und übermittelbare Empfindung. Ich werde sentimental, wenn ich James Colemans «Somewhere, somewhere, there are images…» gleichzeitig sehe und höre; bei Tadashi Kawamatas rudimentären Konstruktionen, hie und da am Ufer der Kleinen Fulda verstreut; bei Max Neuhaus' hauchenden Tönen in einem düsteren Treppenhaus; wenn ich durch ausrangierte Schaufensterscheiben auf das Bild von Michelangelo Pistolettos Tochter luge und auf das Porträt von ihm als Kind, das sein Vater gezeichnet hat; bei Haim Steinbachs riesigem, grauenerregenden Holzwall; wenn ich in Matt Mullicans Labyrinth ein weiteres Mal versuche, seine photographischen Bilderrätsel zu ergründen; bei den Photos von Geoffrey James, Thomas Struth und James Welling und den photographischen Objekten von Hermann Pitz – warum sprechen mich diese Photobilder nur so an?; bei den primitiven Köpfen von Eugenio Dittborn, A.R. Penck und Franz West und den Besuchergesichtern, die über die Freiluftbänke ragen, die West mit abgewetzten Orientteppichen überzogen hat; ich werde sentimental bei den drei Gemälden von Brice Marden (und nicht bei Marlène Dumas' halbherziger Botschaft im Katalog: «Was ich von GROSSEN AUSSTELLUNGEN halte. Es ist nicht möglich, bei GROSSEN AUSSTELLUNGEN mitzumachen, ohne dass dich die unwiderstehliche Lust packt, in die Hand zu beissen, die dich füttert.»); ich werde sentimental in dem einen Raum, wo die Farben von Ettore Spalletti und Lothar Baumgarten die Reichtümer der Kunst und diejenigen der Welt gegeneinander abwägen. Doch man muss sich auch mit der bereitwilligen Leichtigkeit, mit der viele Künstler neuerdings Einladungen annehmen, «neue, speziell für die Gelegenheit angefertigte» Kunstwerke zu produzieren und sie an «selbst-gewählten Orten» zu installieren, auseinandersetzen. Ich halte es für gerechtfertigt, zu sagen, dass dieses Phänomen dem derzeitigen Verwirrungszustand entspricht, ja, ihn womöglich verstärkt, der die gemeinsame Erinnerung und den sozialen Raum ergriffen hat: wo Wirkungen aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft untrennbar miteinander verschmolzen sind.



Doch diese Kunstwerke und ihr archäologisches «Schicksal» erlaubten es, für einen Moment die bewusste Verachtung zu vergessen, von der die Documenta IX geprägt war; nicht nur der Kunst und den Künstlern, sondern auch dem Publikum gegenüber, und zwar von seiten der Künstler, die mit ihren Werken nur sich selbst öffentlich machen wollen und denen es nur um den Werbeeffekt geht (siehe auch die zahlreichen sogenannten Künstlerbeiträge im Katalog der Documenta IX, unter vielen anderen Katalogen), deren Arbeiten keinen Gemeinsinn zeigen – und damit auch keine Bilder liefern, denn wahre Bilder helfen uns, «daran zu denken, dass wir nicht allein auf der Welt sind». Wenn man die Arbeiten von Mario Merz oder Jan Fabre nimmt, weiss man: Solche Werke gehen von allein um die ganze Welt.



(PHOTO: GUY MERTENS)

JEF GEYS, CASA, installation at the Escola Municipal Antonio Duarte de Aleida, Parque Guarany, Saõ Paulo, 1991.

Der ungeschickte spirituelle Lageplan für die Öffentlichkeitswerbung der Documenta IX und die Topographie des «Heiligen» und des «Menschlichen» bis hin zum «Schweigen» und der «Vibration», die dem Publikum Einsichten in die komplexen Bedeutungsstrukturen zeitgenössischer Kunst vermitteln sollte, verblassen neben der Missachtung, die demselben Publikum bei der internen Werbestrategie der Organisation zuteil wurde; Jan Hoet äusserte sich 1991 folgendermassen: «Bis jetzt haben wir der Presse bei verschiedenen Anlässen und Versammlungen ein paar Namen genannt, denn wir fanden es notwendig, die Öffentlichkeit mit dem Wachstumsprozess zu konfrontieren, der bei der Realisierung einer solchen Ausstellung stattfindet. Aber wir wollten nicht, dass die Leute das Gefühl bekommen, sie hätten die Ausstellung schon im Griff (dieses Gefühl sollten sie erst nach ihrem Besuch haben).» Dies zu sagen bedeutet jedoch nicht, dem Leiden der «vorauseilenden Erinnerung» vorbeugen zu wollen, sondern steht für den Versuch, die längst verlorene Unschuld der Kunst wiederherzustellen, indem man die Voreiligkeit von Aufforderung, Interessenkonflikt, Verständnis und Distanzierung vermeidet.

«Das Schweigen von Marcel Duchamp ist überbewertet»

Auf der Documenta IX ist Beuys' «Das Schweigen von Marcel Duchamp ist überbewertet» einmal mehr überschätzt worden. Genau so, wie Beuys mit Schwierigkeiten umging, indem er sie öffentlich machte, anstatt sie auf sich zu nehmen. Die Documenta IX hat ihre Scheu vor jeglichem Grundkonzept öffentlich gemacht und damit die Komplexität zeitgenössischer Kunst deutlich gemacht – aber die Notwendigkeit, damit zurechtzukommen, hat sie ignoriert. Die zeitgenössische Kunst braucht Konzepte, weil es heutzutage notwendiger denn je ist, dass die Kunst vor dem Publikum für sich einstehen kann – sonst wird sie überflüssig und schafft sich selber ab. Die Documenta IX hätte nach dem «verlorenen Bild» statt nach dem «verlorenen Körper» suchen sollen. Doch das wird einmal mehr dem Publikum überlassen, als stellte sich so die Unschuld der Kunst wieder her.

Am Eröffnungsabend der Documenta IX wurde im Brüsseler Palais des Beaux-Arts die erste Ausstellung eröffnet, die einen Überblick über das bisherige Gesamtwerk des belgischen Künstlers Jef Geys gab. Bis vor kurzem verdiente Geys seinen Lebensunterhalt als Lehrer. Er unterrichtete 10- bis 15jährige Kinder in der kleinen Gemeinde Balen, während er nebenbei seine Kunst machte und ab und zu andere belgische Künstler seiner Generation traf, wie Panamarenko und Broodthaers. Jef Geys wurde nicht zur Documenta IX eingeladen, weil seine Kunst zu einer Kategorie gehört, die laut Jan Hoet «den kulturellen, sozialen oder juristischen Bedingungen der Existenz zu nahe» kommt... Tja, dann geht etwas an Hoet vorbei, nämlich «das kleine bisschen Freiheit, nach dem wir in einem Kunstwerk stets suchen».

Jef Geys hat gemeinsam mit seinen Schülern Kunst gemacht und mehr als einmal seine Nachbarn aus Balen in seine Aktivitäten einbezogen. Vielleicht machen sich die meisten Bewohner Balens nicht so viel aus Kunst und aus Jef Geys' Kunst, aber über die Jahre werden auch sie erkannt haben, dass da etwas passiert zwischen Jef Geys und Balen. Viele erschienen zur Vernissage in Brüssel und fühlten sich offenkundig sehr wohl dort. Jef Geys' Kunst betont eine bestimmte Art von Freiheit, nämlich die Freiheit, zu tun oder zu lassen, was er will; oder sagen wir, die Freiheit, Kunst zu machen, die nicht nur sichtbar, sondern auch lesbar ist.

Natürlich hat Jan Hoet absolut das Recht, Jef Geys nicht zur Documenta

IX einzuladen. Er hat ebenso das Recht, vorzubringen, dass die Einwohner von Kassel ihm jedes Hindernis in den Weg gelegt haben, dass es «keine grössere Diskrepanz als die zwischen einer internationalen Grossausstellung und dem Mangel an Geschmack bei der Kasseler Bevölkerung» gibt. Der Unterschied ist bloss, dass Jef Geys ein Konzept hat und Jan Hoet höchstwahrscheinlich nicht. Oder vielleicht hat Hoet doch eins, nämlich den Verlust einer Vorstellung von «Konzept».

Gilles Deleuze, übrigens auch ein guter Freund von Serge Daney, schrieb kürzlich, zusammen mit Félix Guattari: «Von Plato bis Bergson stösst man auf den Gedanken, dass das Konzept eine Frage der Artikulation, der Aufgliederung und des Vergleichs ist. Es ist ein Ganzes, weil es seine Komponenten summiert, aber ein fragmentarisches Ganzes. Nur unter dieser Bedingung kann es dem geistigen Chaos entkommen, das ihm unablässig auflauert und an ihm klebt, um es wieder zu vereinnahmen.» Nur ein Konzept, ein solches Konzept, kann eine «Garantie für geistige Gesundheit» darstellen. Louise Bourgeois' poetische Verkündigung in Kassel, die Kunst sei eine unverletzlich machende «Garantie für geistige Gesundheit», basiert ebenso auf Selbstüberschätzung wie auf der Überschätzung der Kunst.

Niemand, auch keiner der Künstler, hielt es für nötig, den künstlerischen Leiter der Documenta IX und seine Berater rechtzeitig darüber zu befragen, was sie mit den schwach gezogenen Konturen eines menschlichen Körpers eigentlich ausdrücken wollten. Genausowenig hielt es die Documenta IX für nötig, den kanadischen Künstler Jeff Wall einzuladen. Wie gesagt, das Recht dazu hat sie, doch man sollte nicht vergessen, dass Wall einmal – in bezug auf Beuys, Kounellis und Arte Povera – geschrieben hat: «Der doppelte Triumph der Ästhetik der völlig zersplitterten Form und ihres Gegenstücks, der Ästhetik der kämpferisch vereinheitlichten Struktur, hat die Kunst der letzten zwanzig Jahre bestimmt; heute hat dieser Triumph eine Situation geschaffen, in der ein Künstler sich wieder jenem problematischen Objekt zuwenden kann, das zugleich Einheit und Fragment ist: dem menschlichen Körper.» (Siehe oben den Begriff des «fragmentarischen Ganzen» von Deleuze.)

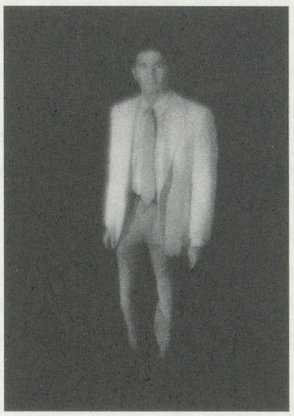
Dass es der Documenta IX nicht wirklich um diesen menschlichen Körper geht, wird ebenso aus dem Gewicht deutlich, das der konservativen, abstrakten Malerei zugemessen wurde, wie aus den rein formalistischen Assoziationen und Kombinationen bestimmter Kunstwerke, z. B. aus der Nebeneinanderstellung von Gemälden Francis Bacons und Photographien Suzanne Lafonts, was bisher nur in der Welt der Werbung vorstellbar schien. Auf der Documenta IX wird die Hervorbringung von Gemeinsinn nicht nur verleugnet, sondern bekämpft und missverstanden, nur die Herrschaft des Fragmentarischen und der Werbung wird einmal mehr legitimiert. Selbst Heiner Müllers weise Worte im Katalog konnten das nicht mehr geraderücken.

Sport

Serge Daney spielte gern Tennis; Serge July, der Chefredakteur von *Libération*, bemerkte in seinem Nachruf auf ihn: «Serge schlug auf, und man musste den Ball in sein Feld zurückschlagen, damit er sein Spiel entwickeln, ans Netz gehen konnte... Man musste ihn stets dazu provozieren, ans Netz zu gehen. Das mochte er am Tennis. Tennis bestand für ihn ganz einfach aus drei Bewegungen: aufschlagen, annehmen, zurückschlagen. Im Tennis bewegen sich die Körper, ohne sich zu berühren, das Duell bleibt metaphorisch: Das macht den Dialog nur um so intensiver und klarer.» Serge Daney spielte gern Tennis, Jan Hoet boxt lieber. Der Unterschied ist bemerkenswert: Beim Boxen muss man hart spielen, um zu gewinnen, und man muss gewinnen, um weiterspielen zu können. Diesmal hat Jan Hoet verloren. Doch er muss weiterspielen, denn es sieht so aus, als glaubte er an die Kunst. Dieses Vertrauen kann aber nicht auf Leichtgläubigkeit beruhen, es muss auf der Überzeugung aufbauen, dass wir alle gemeinsam die Kunst aus dem Einflussbereich der Werbung – des Exemplarischen, des Erfahrungswertes, des Belegs – retten müssen. Fragt sich nur, wie!

Alle Zitate von Jan Hoet entstammen der Welt der Werbung.

(Übersetzung: Frank Heibert)



Am I Now Getting Sentimental?

CHRIS DERCON

The Publicity of the Sentiment

During the night between the 11th and 12th of June, the film critic Serge Daney passed away in Paris. Daney died at a relatively young age. He had AIDS and he was troubled by the loss of cinema, or, as he himself once wrote, he was bothered by the loss of morality behind those images.

The cinema, assured "monsieur Serge Daney" (as Godard called him), had lost out to publicity, to the culture of the visual, to the hysteria of the visible. The obscurity of the movie theater had lost out to the bright lights in which the great cultural events and monuments wallow. Serge Daney wanted to write about art while others wanted to talk about culture. I knew that when Daney discussed cinema he actually alluded to the images of all the arts, and that's why I considered him a friend.

I am reminded of Daney's cautionary words whenever works of art come into the realm of publicity—I should now be careful of what I say, because I am also implicated due to the nature of my job—and the visual effects and jargon of publicity take over the space that actually belongs to works of art. "Publicity," wrote Daney, "is only interested in the exemplary, in the empirical, in evidence." For Daney true images had to be encounters. True images should help us to remember that we are not alone in the world.

I had to think of this during my visit to Documenta IX—the celebration of publicity was still in full swing—when I hesitantly set foot into the dark spaces where Gary Hill and Bill Viola were showing their flickering video-images of human figures. It seemed as if the characters in those images were mourning over the death of Daney, who had just recently praised video-makers such as the aforementioned for their "obstinate good humor, their cheerful independence, their lack of pathos, their independence from public opinion." The installations by Hill and Viola seemed like funeral parlors in which the imperceptibility and unworthiness of the surrounding works of art were also being mourned, because of the loss of image due to the excess of light—not only the glaring sunlight which shone that day, but also the light that Daney's beloved cinema had lost out to: the light of publicity.

During a conversation we had a few years ago, Daney had already predicted that "Publicity... brings things to the point where it is no longer important for it to be proportionate to the work (that it advertises). The essential thing is to say yes or no to the work. So, to say yes or no in the dark... no longer has any meaning; one is better off officially saying yes or no in openly exposed things. Thus, in effect, one has moved from secret projection, from the darkroom, the camera obscura, and from a society that was still a dark society, a mass society, to the quantitative, the visible, to a society of light and the individual, hence an individualized society where all is visible. There is nothing more visible than a line of people waiting to enter a large art exhibition... As for the exhibition itself, it is the moment in which the question of dream or of desire no longer arises, and this is why large exhibitions are of no importance whatsoever... One is merely supposed to have voted, the way one votes in a democracy, saying: 'Yes I saw it and I ask no questions because I know a lot less about it than the experts do.'"

Documenta IX will go down in history not only as an exhibition by the expert Jan Hoet, but also as an exhibition of publicity. This is not only the

fault of the "experts" involved, but also of all the other "experts." The fact, for example, that immediately after the opening, a few of those "experts" publicized the claim that they "could install" better than Jan Hoet, or, in other words, "show off" the works of art better, indicates the same disdain for art and artists as Hoet's statement in *Galeries Magazine,* "...I'm especially afraid that in the event of failure, the artists will end up being the victims." The victims of who and of what? Victims of themselves, of critique, of the market? Or victims of such publicity?

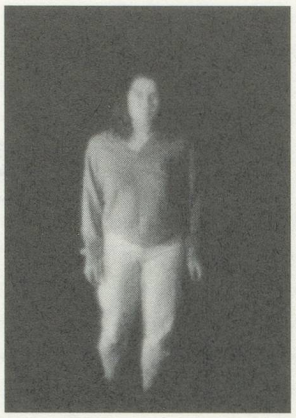
The Sentiment of Publicity

It seems that the preview for Documenta IX (nowadays previews begin increasingly earlier, a symptom which can be likened to the other ailment that afflicts our culture, namely, the ailment of "prospective memory") led to con-fused outbursts of hysteria on the part of all sorts of experts, dealers, and publicity agents. Some of them had set off for Kassel days in advance just to be able to "see," as if the hundreds of thousands of visitors who are expected after them will no longer be able to "see." I recommend that all artists—and there are many who already do this—try to bring their work into tune with such enthusiastic waves of prospection.

There is no better metaphor imaginable for the archaeology of the image and the archaeology of speaking—in short the archaeology of exhibiting works of art (assuming that in an exhibition the viewing and discussion of art go hand in hand)—than the black spaces of Gary Hill and Bill Viola, in which tenuous images of anonymous human figures loomed and then disappeared, and where the nervous voices of anonymous spectators, caught up in the dark, resounded. The same archaeological tone reigned in the stairwell and the small rooms of the Zwehrenturm, where, behind glass, the exotic beauties of Paul Gauguin, SELF-PORTRAIT WITH FLOWERED HAT by James Ensor and THE DEATH OF MARAT by Jacques-Louis David stood erect like custodians. For a moment, THE NOSE by Alberto Giacometti seemed like a tear, slipping away from the neighboring painting by René Daniels.

Am I now getting sentimental?

Good, then let's be sentimental. At least it's a feeling that is definable and conveyable. Getting sentimental from simultaneously seeing and hearing James Coleman's "Somewhere, somewhere there are images..."; from Tadashi Kawamata's rudimentary constructions, scattered here and there along the banks of the Kleine Pulda; from the hush of Max Neuhaus's tones in a desolate stairwell; from peeking through empty shop windows at the image of the daughter of Michelangelo Pistoletto and at his portrait as a child drawn by his father; from peeping through Haim Steinbach's enormous grisly wooden wall; from attempting once more to decipher the photo-rebuses of Matt Mullican's labyrinth; from the photographs of Geoffrey James, Thomas Struth, and James Welling, and the photographic objects of Hermann Pitz (why is it that those photographic images appeal to me so?); from the primitive heads of Eugenio Dittborn, A. R. Penck, and Franz West, and from the faces of visitors sticking



out above open-air seating designed by Franz West using second-hand oriental carpets; sentimental from the three paintings by Brice Marden (but not from Marlene Dumas's halfhearted message in the catalogue, "My thoughts on Big Shows. It's not possible to participate in Big Shows without feeling this urge to bite the hand that feeds you."). Getting sentimental in the room where the colors of Ettore Spalletti and Lothar Baumgarten weighed the fortunes of art and the world against one another. However, the eagerness and ease with which many artists are accepting invitations to make "new, specially made for the occasion" works of art and install them in "self-determined sites" must be assessed. I think it is fair to say that this phenomenon resembles—and perhaps adds to—the current state of confusion afflicting shared memory and social space, where effects of the past, present, and future have blurred together and can be separated no more.

Nevertheless these works of art and their archeological "destiny" made it possible for a moment to forget the wholehearted disdain which marked Documenta IX. Disdain with regard to the art and the artists, and contempt

vis-à-vis the public on the part of those artists whose work reveals only themselves and who seek only to publicize themselves (see the numerous so-called "artist contributions" for the Documenta IX catalogue, amongst many other catalogues). whose work shows no communality, and therefore provides no images, because true images, "serve to remind us that we are not alone in the world." Judging from the pieces of Mario Merz or Jan Fabre, we know that those works wander the world alone.

The clumsy spiritual map for the external publicity of Documenta IX, with a topography from "the sacred" and "the humane" to "the silent" and "the vibration" that was intended to give the public insight into the semantic complexity of contemporary art, pales beside the total disregard of that same public within the organization's internal publicity as Jan Hoet expressed it in 1991, "Until now we have already given some names to the press during different occasions or meetings, we felt indeed it is necessary to confront the public with a growing process in realizing such an exhibition. Also because we wanted people not to have the impression that they could already grasp the exhibition (a feeling they should only have after having seen it)." Saying this does not really mean that one wants to shield oneself from the ailment of "prospective memory"; rather it is an attempt to re-establish the long-lost innocence of art by eliminating the necessity and effect of solicitation, collision, understanding, and distancing.

GARY HILL, TALL SHIPS, 1992, video installation, Documenta IX. (PHOTOS: MARK B. MCLOUGHLIN)

"The Silence of Marcel Duchamp is Overestimated"

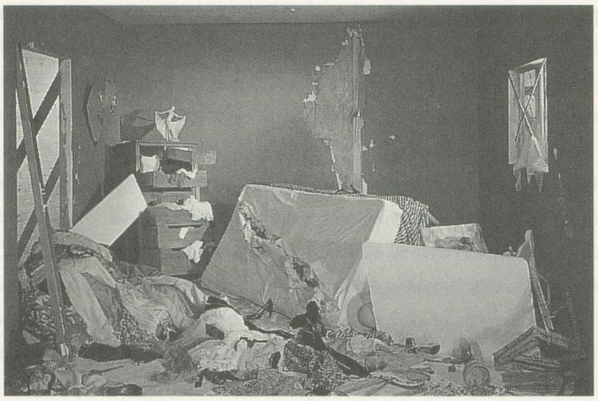
With Documenta IX, Beuys' claim that "the silence of Marcel Duchamp is overestimated" has been overrated once again. Just as Beuys gave form to problems by publicizing rather than by taking them on, so did Documenta IX, in publicizing its eschewals of any underlying concept, acknowledge the complexities of contemporary art but refused to come to terms with them. Contemporary art needs concepts because today, more than ever, art must be accountable to the public—that is, if art does not want to do away with itself or become redundant. Instead of the "lost body," Documenta IX should have been on the lookout for the "lost image." This is now being left to the public once more, as if in this way the innocence of art can be established.

On the evening of the opening festivities for Documenta IX, the first survey exhibition of the Belgian artist Jef Geys opened in the Palais des Beaux Arts in Brussels. Until recently Geys supported himself by working as a schoolteacher. He taught students aged 10 to 15 in the small community of Balen, while making his art on the side and occasionally meeting other Belgian artists of his generation such as Panamarenko and Broodthaers. Jef Geys was not invited to participate in Documenta IX because his art belongs to a category which Jan Hoet considers "too close to the cultural, social or judicial conditions of existence..." Well, then Jan Hoet is missing something: "the little bit of freedom that we always look for in a work of art."

Jef Geys made art together with his students, and more than once recruited his neighbors from Balen for his activities. Perhaps most people from Balen may not care much for art like Jef Geys', but over the years they have been able to see that something is going on between Jef Geys and Balen. Many turned up for the opening in Brussels and seemed delighted to be there. The art of Jef Geys underscores a sort of freedom, the freedom as it were to do or not to do what one wants; the freedom to make art that is not only visible, but also legible.

Of course Jan Hoet is fully entitled to exclude Jef Geys from Documenta IX. It is even his right to claim that he was thwarted by the inhabitants of Kassel and that there is "no greater discrepancy than the one between a world exhibition and the population of Kassel's lack of taste." The difference however lies in the fact that Jef Geys has a concept and that Jan Hoet seemingly doesn't. Or, perhaps he has one after all, namely the loss of a definition for the notion of concept.

Gilles Deleuze, who by the way was also fond of Serge Daney, recently wrote with Felix Guattari, "...from Plato to Bergson, we encounter the idea that the concept is a matter of articulation, of cutting and reassembly. It is a whole, because it totalizes its components, but it is a fragmentary whole.



JEFF WALL, THE DESTROYED ROOM, 1978,
cibachrome transparency, fluorescent light, display case, 63 x 92" /
DAS ZERSTÖRTE ZIMMER, 1978, Cibachrome-Diapositiv, Fluoreszenzlicht in Kasten, 159 x 234 cm.
(NATIONAL GALLERY OF CANADA, OTTAWA)

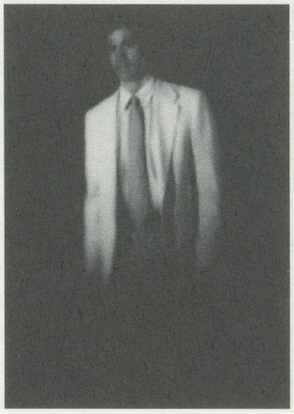
Only on this condition can it escape the mental chaos that never ceases to lie in wait for it, to cling to it in order to reabsorb it." Only a concept, such a concept, can be a "guarantee for sanity." The proclamation that art is a sanctifying "guarantee for sanity," as Louise Bourgeois poetically announced in Kassel, is based on an overestimation of oneself and an overestimation of art.

Nobody, including most of the artists, found it necessary to question the artistic director of Documenta IX and his advisors in time about what they actually intended with the feeble tracing of the outline of a human body. Just as Documenta IX also didn't consider it necessary to invite the Canadian artist Jeff Wall. Again, this is their right, but one shouldn't forget that Wall had already once written, referring broadly to the work of Beuys, Kounellis, and Arte Povera, "The double triumph of the aesthetic of the utterly fragmented form and of its obverse, the militantly unified structure, a triumph which characterizes the art of the past twenty years, created today the situation in which an artist might turn toward that problematic object which is always both unified and fragmented: the human body." (see Deleuze's "fragmented whole")

That Documenta IX is not actually concerned with this human body is evident from its emphasis on conservative, abstract painting and also from the pure formalistic associations and combinations of certain works of art, such as the juxtaposition of Francis Bacon's paintings with Suzanne Lafont's photographs, which until Documenta IX seemed possible only in the world of publicity. In Documenta IX the genesis of the communal is not only denied, but fought and misunderstood; only the regime of the fragmentary, of publicity, is once more legitimated. (Even the wise words of Heiner Muller in the catalogue couldn't help to put things right.)

Sport

Serge Daney liked to play tennis, or as Serge July, editor-in-chief of the French newspaper *Libération,* remarked in his parting words to Daney, "Serge would serve, and you would have to return the ball to him so he could play his game by charging the net. You always had to provoke him to charge the net. That's what he liked in tennis, which he summed up rather simply in three actions: serving, receiving, returning. And in tennis, the bodies move in space without touching one another; the duel is always metaphorical. The dialogue is only cleaner, more intense." Serge Daney liked to play tennis, Jan Hoet likes to box. But consider the difference: boxing, unlike tennis, is a game where one has to play tough to win, and win just to be able to continue playing. This time Jan Hoet lost. But he continues to play, because he apparently has faith in art. Yet, that faith cannot rest on credulity; it must rest on the conviction that all of us, together, must rescue art from the reign of publicity and its reliance on the exemplary, the empirical, and evidence. The question is how!

Note: All quotes by Jan Hoet are borrowed from the world of publicity.

(Translated from the Dutch by Robin Resch.)